

CORTÍSIMOS VIAJES. LA LITERATURA DE VIAJE EN EL GÉNERO DEL MICRORRELATO

Zsuzsanna Dobák-Szalai

ELTE, Departamento de Filología Hispánica, Programa de Doctorado
szalaisu@yahoo.es

RESUMEN: ¿Cómo puede aparecer un acontecimiento típicamente narrativo como el viaje en una forma tan concisa que ni siquiera es necesariamente narrativa? Además, el viaje es un tema literario de una larga tradición, mientras que el microrrelato es un género innovador que raja sus propios marcos y frecuentemente hace uso de formas no literarias. Por otra parte, ¿cómo es compatible el humor absurdo y la aguda (auto)ironía de los microrrelatos con la posibilidad de una interpretación alegórica incluida en el motivo del viaje? El presente trabajo busca la respuesta a estas cuestiones y otras por el estilo, analizando varios minicuentos de Julio Cortázar e István Örkény.

PALABRAS CLAVE: viaje, microrrelato, absurdo, alegoría, intertextualidad

ABSTRACT: How can a narrative sequence of events be presented distinctively like the act of travel in an extremely concise form which is not even necessarily narrative? Furthermore, travel is a traditional literary theme with an impressive past, while a short story is an innovative genre which constantly expands its boundaries and often employs non-literary forms. How can the sense of absurd humor and deep (self-)irony, which typifies short stories, be compatible with the possibility of an allegoric interpretation that is included in the pattern of travel? My essay attempts to find answers to the questions above and others akin to them, analyzing several works of Julio Cortázar and István Örkény.

KEYWORDS: travel, short story, absurd, allegory, intertextuality

Obras atípicas de la literatura de viaje

¿Qué tiene que ver la literatura de viaje con los microrrelatos? A primera vista quizás nada, pero consultando las obras *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar y *Cuentos de un minuto* de István Örkény, máximo representante húngaro del género, se puede observar con asombro, que en los dos tomos aparece con bastante frecuencia el motivo del viaje. Nieves Soriano Nieto define la literatura de viaje como la constancia escrita de un “desplazamiento del sujeto hacia otro espacio distinto”. La autora admite que el topos del viaje puede aparecer bajo la forma de muchos géneros, sin embargo, lo considera un género en sí, que es además muy apto para la postmodernidad por su aspecto libre y sin ley. A base

de esta definición bien amplia podemos considerar incluso obras como el microrrelato de Julio Cortázar titulado “Cortísimo metraje” perteneciente al género de la literatura de viaje.

Según otra teórico, María Celia Forneas Fernández este género se caracteriza por una libertad formal: la narración, la descripción y el comentario son los recursos más típicos del género que tiene algunas formas predilectas, como la carta, el diario y la narración; y otras atípicas, como el diálogo o la poesía. “Cortísimo metraje” de Cortázar se ajusta bien a estas formas anómalas del género viajero: el texto indica la situación inicial como un viaje en automóvil, al protagonista como conductor y las condiciones – una noche en las montañas de Francia, lejos de la ciudad. Más adelante aparece también la figura del compañero, en forma de una muchacha haciendo auto stop, con la cual surgen otros tópicos del género, como los contratiempos – el cambio de ruta, la parada en el bosque que alude a la soledad y la indefensión, el intento de violación, y el choque final: el robo – y la parada misma como lugar común genérico.

Estos elementos siguen fielmente las categorías de Ortega Román: en opinión de este teórico, el elemento común de los relatos de viajes son la descripción y el uso de los tópicos. Los lugares comunes primordiales para el autor son las paradas – espacios de la conversación, de anécdotas y leyendas –, las ciudades que ofrecen la oportunidad para hacer digresiones, descripciones y enumeraciones, y los contratiempos, que son los elementos propiamente dicho narrativos. Pero el microrrelato de Cortázar, aunque contiene los tópicos viajeros, no es ningún relato de viaje típico, y esto se debe a su forma peculiar: la narración aparece en forma de apuntes. En la clasificación de Ortega Román los apuntes son la forma telegráfica de la descripción – el elemento morfológico por excelencia para este autor – la cual toma por igual o incluso superior a la narración en el caso del relato de viajes, mientras que en la literatura suele subordinarse a la narración. Pero en este caso la descripción telegráfica no es una parte de la obra, sino la obra misma.

Otro microrrelato de Cortázar, titulado “Viajes” hace uso de un recurso parecido, aunque ahí no se trata de la representación estática de una historia, sino de su aniquilación. El título categoriza la obra como perteneciente al género de la literatura de viajes, indicando el tema y el horizonte de expectativas del lector – término técnico de Jauss. El texto no hace otra cosa que enumerar los hábitos viajeros de los famas, cronopios y esperanzas (tres razas inventadas por Cortázar, protagonistas de su tomo *Historias de cronopios y de famas*). Entre las costumbres de los tres grupos hay contrastes hiperbólicas, lo que convierte el texto en una alegoría. Los hábitos de los famas son la exageración de las costumbres viajeras de la gente cotidiana: su precisión y diligencia excesiva, su preparación escrupulosa a cualquier eventualidad es ridícula, irónica y bastante absurda. Pero la danza final llamada alegría de los famas es el elemento culminante de lo absurdo que aleja definitivamente la obra de todo realismo y la conduce a lo alegórico-irónico.

Los cronopios son los contrastes de los famas: espontáneos, optimistas, joviales que soportan todos los turbios viajeros posibles sin perder su alegría, incluso sin notar que algo vaya mal. Su sueño – otro elemento alegórico – sobre grandes fiestas callejeras les hacen feliz aunque participan en éstas sólo en el sueño, porque en su caso los límites del sueño y realidad son borrosos y carecen de importancia; la realidad no es superior a lo imaginado o soñado. Junto a los elementos alegóricos ya mencionados el apartado de las esperanzas es la parte quizás más alegórica. Las esperanzas son frías e inmóviles como estatuas, que dejan – como si fuera una merced – que la gente se acerque a ellas, demostrando su superioridad y soberbia. En la obra no hay acción alguna, el texto es la exposición de las costumbres de los tres tipos de personajes, como en un discurso informativo o científico. La narración es objetiva, no

aparece ninguna opinión personal ni una jerarquía entre las tres formas de viajar, como tampoco hay un viaje propiamente dicho.

Según se ve en los dos microrrelatos tratados, otra peculiaridad frente a los relatos de viajes es la voz en tercera persona. Uno de los tres elementos morfológicos del género según Ortega Román es el *yo* viajero, junto a la simultaneidad espacio-temporal y la descripción. Para María Celia Forneas Fernández el espacio es el motivo más importante de la literatura viajera: el itinerario es el elemento estructurador de las obras que tienden por la fragmentación, y cuya continuidad está asegurada por la persona del viajero – hecho que explica su predilección por la primera persona en cuanto a la voz narrativa. En “Cortísimo metraje” hay acción, hay viaje y el espacio aparece incluso en simultaneidad con el tiempo, pero la voz narrativa también aquí es completamente objetiva y externa, en la medida de que falta por completo. Tenemos una tercera persona neutral que se limita a enumerar los hechos en orden cronológico, sin cualquier comentario. Es como el objetivo de una cámara – hecho prefigurado ya en el título con la alusión al género cinematográfico. El texto, más que narración, parece ser una serie de imágenes instantáneas. Los verbos están reducidos al mínimo, toda información está limitada a lo más necesario, la condensación del texto llega a los extremos al describir a la muchacha con unas pinceladas estáticas (“hermoso perfil moreno”, “muslos desnudos”) y la economía lingüística es tan hiperbólica que no sólo no sobran palabras, pero faltan varias para tener una sintaxis completa. El lector tiene que completar las frases a base de los fragmentos – así que el discurso sí que tiende a la fragmentación, pero no es el itinerario que lo motiva. Tal condensación está indicada en el título por la palabra “cortísimo”, y es un requisito básico del género microrrelato.

El microrrelato: género basado en la intertextualidad

El microrrelato es un género ambiguo que tiene sus propios atributos. Su brevedad, condensación y las muchas elipsis se contraponen a la apertura de la obra en el sentido de Umberto Eco. Pero “Cortísimo metraje” está incompleto también en el nivel de la enunciación. Su carácter estático, poco narrativo es otro requisito del microrrelato, que tiende a ser como un „sit-com”: breve,¹ vivo, humorístico y absurdo. Basilio Pujante Cascales cita a varios teóricos que comparten la opinión de que el rasgo definitorio del género no es su extensión sino su estructura, el desmontaje de la tradicional estructura tripartida de presentación, nudo y desenlace, o que si aparecen las tres partes no tienen una separación tajante. El mismo teórico destaca como rasgo característico del género su tendencia hacia la unidad y la escasa utilización de varios niveles diegéticos. Según Pujante Cascales, en los microrrelatos hay una estrecha relación entre la organización argumental y la disposición discursiva, los textos tienen un fluido ritmo interno y usan mecanismos habituales en la lírica – anáforas, aliteración, paralelismos, es decir, formas de la repetición – organizados alrededor de un eje, un elemento esencial. En cuanto a la estructura homogénea y la mayor cohesión dice que en el microrrelato hay „un único episodio en el que existe siempre, como es obligatorio en todo texto narrativo, un mínimo conflicto o una evolución” (134-136).

Sin embargo, la última observación hay que precisarla, puesto que existen excepciones numerosas, por ejemplo la obra de Örkény titulada “Todo lo que hay que saber”, que a pesar de ser un cuento de un minuto no contiene ni episodio, ni conflicto, ni evolución, es decir no es un texto narrativo. Por eso dice Kim Bogook que tratar o clasificar los “Cuentos de un

¹ Según la definición de Basilio Pujante Cascales no debe exceder el tamaño de dos páginas (133).

minuto” como cuentos es cuestionable, y cita la opinión de Mihály Sükösd, según la cual no son cuentos según las definiciones tradicionales del género, porque hay muchos que no contienen narración y lo que parece ser acontecimiento o mediación de un acontecimiento, en realidad sirve para estilizar, abstraer o simbolizar algo que va más allá de sí mismo (Bogook 11-12).

El microrrelato de Cortázar titulado “Instrucciones para subir una escalera” es otro ejemplo del minicuento no narrativo. Cortázar utiliza un género no literario que tiene fines prácticos: las instrucciones. El lenguaje del texto es impersonal y objetivo, conforme al género indicado en el título, pero por el contenido las explicaciones resultan ser absurdas por superfluas. Con las palabras de los autores de “El análisis de lo absurdo: pensar en la realidad” “describir un proceso tan interiorizado provoca una ruptura con la cotidianidad del hecho, con el estándar”. Además, las explicaciones resultan ser mucho más complejas que la misma actividad descrita. Cortázar juega con la palabra “pie”, y no distingue entre el pie derecho e izquierdo para crear la posibilidad de la confusión. Pero la obra no es sólo humorística, sino también alegórica a la vez: la actividad descrita es un viaje alegórico hacia arriba cuyos elementos son el ascenso, las dificultades iniciales, la repetición ritual del mismo movimiento, la llegada al cumbre y el descenso. La llegada a la cúspide aparece como un último fin – “de donde no se moverá” – como si no subiéramos una escalera por algún motivo sino por la subida misma. La última aparición del elemento del descenso es la pareja antagónica – pero no menos alegórica – del ascenso. Esta actividad ya no está desplegada, sólo aludida, pero aún así conlleva la posibilidad de una continuación.

Analizando otra obra no narrativa, “Todo lo que hay que saber”, salta a la vista que el texto es idéntico a lo que está escrito en un billete de transporte público. La clave de la interpretación es el título, de acuerdo con las palabras de Pujante Cascales: los microrrelatos “tienen un vínculo especial con el título, elemento paratextual de especial relevancia en el microrrelato y que suele establecer una relación dialéctica con el comienzo del texto, con su desenlace o con ambos” (139). La obra pertenece en la clasificación de Sükösd² al segundo grupo, que consta de documentos, reglas e instrucciones del sentido común, e informaciones de interés público, que no contiene ninguna historia inventada (Bogook 47).

Aún así, “Todo lo que hay que saber” tiene varios puntos comunes con la literatura de viaje. El texto está tomado de un billete de transporte público, cosa que sirve para viajar. Las reglas que nos da a saber se refieren al modo correcto de viajar. Pero el mismo acto de usar un texto ya existente es algo que caracteriza también la literatura de viaje. Ortega Román dice que el estilo común de los relatos de viaje se basa en una obra-modelo, es decir, en la intertextualidad. Sólo que el uso que hace Örkény de la intertextualidad es bastante diferente de lo aludido por Ortega Román. El autor húngaro coge un texto cotidiano e informativo y le da rango de literatura simplemente por ponerlo en una colección de obras literarias. Es como un ready made literario. La clave de la transubstanciación es el título que reinterpreta el texto. Pero el acto de elevar un texto informativo y tan cotidiano al nivel de la literatura es profundamente irónico.

También “Cortísimo metraje” se apoya en la intertextualidad, porque cuenta con los conocimientos de los lectores sobre la literatura de viaje (por eso los tópicos bien definibles),

² La tipología de los cuentos de un minuto de Sükösd: “*al primer grupo pertenece la asociación de momentos banales y su abrupto traspaso a lo imposible, pero detallándolos y gradándolos de tal manera que parezcan lógicos y naturales, creando de esta forma un efecto chocante y absurdo; al segundo grupo pertenecen obras sin una pizca de ficción, sólo documentación, reglamento del sentido común, instrucciones, información de interés público; al tercer grupo pertenecen las parábolas parodísticas de contenido filosófico o histórico.*”

pero también sobre el funcionamiento de las películas – elemento extraliterario. En estos casos el contexto literario sirve de catalizador de literaturización: los textos tomados y los elementos extraliterarios se transforman en obra literaria por la expectativa de los lectores. Por ejemplo, el hecho de que lean una colección literaria les hace considerar literatura unos apuntes de un viaje trivial. Es decir, el horizonte de expectativas es la base del género del microrrelato. Por lo tanto podemos decir que el microrrelato cuestiona su propio carácter literario o artístico y es un género filosófico: su modo de ser es una cuestión de filosofía de arte – en conformidad con la opinión de Danto.³

Lo absurdo como una realidad alternativa

Otro elemento común de los microrrelatos mencionados en el presente trabajo es lo absurdo. En el caso de “Cortísimo metraje” una historia banal aparece en una forma absurda, en el caso de “Viajes” no sólo las costumbres de los protagonistas son absurdas, sino ellos mismos también lo son, y en el caso de “Todo lo que hay que saber” la tran(s)substanciación del reglamento en una obra literaria ejerce el efecto absurdo. Martin Esslin define la literatura absurda como algo que aspira a demostrar la insensatez de la vida humana y la incapacidad del acercamiento basado en las razones, conclusiones y en la racionalidad (19-20). En el trabajo titulado “El análisis de lo absurdo: pensar en la realidad” los tres autores describen el funcionamiento de lo absurdo en *Historias de cronopios y de famas* de este modo: “La palabra ‘fama’ pasa de ser de un adjetivo a un sustantivo... dejando de cumplir la función gramatical que se le asigna en la realidad del lector. Esto mismo sucede en los actos que... no pueden ser comprendidas con la racionalidad del lector, pero al situarse en la realidad de los relatos se nos presentan como actos naturales”.

Examinando “Los exploradores”, otro microrrelato del tomo referido, se puede observar el funcionamiento de lo absurdo en el minicuento. El título recuerda al lector la época de los grandes descubrimientos, evocando así los relatos viajeros tradicionales. En la obra el grupo de los exploradores consta de tres cronopios y un fama, cuyo objetivo es el descubrimiento de ciertas fuentes subterráneas. El viaje bajo la tierra tiene una connotación alegórica bastante fuerte y conlleva la sensación del peligro. Pero la expectativa de los lectores sufre un brusco desencanto cuando la información referida a los bocadillos, que por primero parece accesorio, resulta ser esencial en la realidad absurda de los cronopios. El comportamiento del fama – de acuerdo con su personalidad – es completamente contrario al de los cronopios: el fama toma notas minuciosas y no hace ningún trabajo físico (dos cronopios mantienen fijo al tercero por una soga) por sentirse superior a los cronopios. Su reacción al conflicto – que el bocadillo es de jamón y no de queso – es práctica, autoritaria (efecto reforzado físicamente por su “terrible estatura”) y racional. En cambio, la reacción de los cronopios es aún más absurda que el conflicto mismo: dejan caer a su compañero por calmar al fama. Y la gradación de lo absurdo culmina en la reacción del cronopio caído que se enfada por los bocadillos – que todos son de jamón – y no por su situación desventurada.

Las reacciones de los cronopios van frente al sentido, hecho que demuestra que para ellos los más menudos detalles tienen la misma – si no mayor – importancia que las cosas racionalmente relevantes; en este caso la exploración (la supuesta meta de su actividad) resulta ser menos importante que el contenido de los bocadillos. Toda la historia – como las

³ Según Danto el arte ha llegado a su fin y se ha absuelto en la filosofía. Por eso el arte contemporáneo, que surge después del fin del arte, es necesariamente filosófico y autorreflexivo.

demás piezas de esta colección – juega con la acentuación de cosas irrelevantes, provocando así un efecto gracioso y absurdo. Sin embargo, puesto que las figuras de estas historias representan hiperbólicamente ciertos tipos de la personalidad humana, son alegóricas a la vez. En “El análisis de lo absurdo: pensar en la realidad” los autores dicen sobre los cuentos de *Historias de cronopios y de famas* que “son situaciones que en esta época contemporánea son resueltas por el individuo automáticamente... Cortázar... nos propone una nueva forma de ver al mundo... No escapa de la realidad, la pone en crisis”.

Lo absurdo es un elemento típico de la literatura neofantástica y posmoderna. Según Alazraki, la literatura neofantástica confronta al lector con metáforas y “desde estas metáforas se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas” (35). De esta manera lo sobrenatural aparece en la literatura neofantástica como trivial, lo absurdo como un hecho cualquiera, y eso nos impone una nueva percepción del mundo. Con las palabras de los autores de “El análisis de lo absurdo: pensar en la realidad”: “la conjunción entre lo absurdo (fantástico) y lo obvio (realidad) alteran el modo de percibir la realidad... se mueve como un péndulo... que nos presenta los objetos radicalmente transformados... que tienen una utilidad nueva dentro de esa misma realidad que el propio relato va construyendo”.

El cuento “La caricia más profunda” es una reelaboración de la técnica de péndulo descrita. La situación inicial del comienzo tipo *in medias res* es completamente absurda: el protagonista está hundido en el suelo hasta los codos, es decir anda medio cuerpo bajo tierra. Sin embargo, el hecho de que nadie más se da cuenta plantea la posibilidad de que sólo se trata de una alucinación, disolviendo de esta manera la absurdidad del punto de partida. Después de plantear la situación actual del protagonista, el narrador en tercera persona cuenta las antecedentes, cómo empezó a sumergirse su personaje. Los pasos de su hundimiento están relatados con monotoneidad y el protagonista-focalizador los comenta continuamente. Primero busca explicaciones humorísticas/irónicas no menos absurdas que la situación misma, como por ejemplo que su madre friega demasiado frecuentemente el suelo el cual se puso blando, pero luego ya no le hace caso al fenómeno y va a por el periódico sin más, que es una reacción bastante irracional. Su estado hundido le obliga a buscar diferentes trucos para poder seguir con su vida habitual, pero su actitud es apática: „En general, evitaba la exageración”. Como su entorno no reacciona ante los hechos le entran dudas en cuanto a su realidad, pero teme a preguntarles porque no quiere que le traten como un bicho raro – o por el hundimiento o por la alucinación (otra vez el péndulo). Por fin decide visitar a un médico que le examina los pies bajo tierra como si nada, es decir el problema debe de ser ilusórico – por lo cual le receta calmantes – o la escena es completamente absurda. Además, es la parte quizás más irónica de toda la obra por trazar paralelos entre el precio de la visita y su inutilidad. Como consecuencia de la visita se conforma definitivamente con su estado y sigue con su vida cotidiana, inventando cada vez más trucos por su progresivo hundimiento.

Las diferentes fases de su sumergión están narradas con muchas elipsis, hasta que el texto – alrededor de su mitad – retorna a la situación inicial de estar bajo tierra hasta los codos, cuando ya le parece imposible seguir con su vida normal, y da parte de enfermo. En la cama se siente seguro, por eso ensueña sobre un sistema de camas comunicantes – aludiendo al surrealismo y los vasos comunicantes de Breton – lo que tiene su contrapunto en la pesadilla de hundirse hasta la boca, lo que proyecta el final. La razón por la cual deja esta solución provisional es completamente prosaica: no puede estar más ausente de su trabajo, lo que contrasta su estado absurdo de estar hundido hasta los ojos, su alegría aún más absurda de

que la pesadilla era exagerada por no haberle entrado tierra en la boca, y la absurdidad de la cucaracha (alusión a Kafka) que se interesa más por él que sus propios relativos.

Pero el péndulo vuelve otra vez hacia lo racional con la escena del desayuno con la familia, que sigue sin notar su hundimiento que no es sino alucinación. En este caso lo absurdo y garcioso es su reacción de esconderse de las sandalias de su hermana bajo la mesa. El inajuste entre su realidad y la de los otros personajes se ha vuelto irreconciliable, pero el lector no sabe con certeza por la técnica del péndulo, cuál es la realidad de la obra. Las dos realidades se confrontan otra vez cuando recorre el camino hasta su cita y nadie le aplasta con la suela – comprende que su estado visto de fuera es sólo una ilusión, pero para él es la única realidad: “para los dueños de esos zapatos él no parecía estar allí donde estaba.” Las dos realidades son del mismo vigor, sólo que la una es válida para él, la otra para los demás. Proyecta imaginariamente el diálogo con su novia al esperarla, lo que contrasta con el silencio de la mujer que ignora sus esfuerzos de empezar una conversación. El silencio se hace completo al desaparecer el ruido de la calle. Su último gesto de ternura, la caricia de la suela desgastada antes del sumergimiento definitivo nos dirige de vuelta al título.

El punto de cambio es la falta de reacción de la chica y el hecho de que sigue esperándole: lo que parecía ser una alucinación para el mundo exterior, llegó a ser la realidad. Mientras tanto el protagonista llama absurdo el comportamiento de la chica, puesto que él está presente, como si tomara ahora él como ilusión su hundimiento. La última fase es la desaparición definitiva: el tiempo vivido (*Zeiterlebnis*) – término de José María Pozuelo (*Teoría del lenguaje literario*) – se hace interminable, la distancia del mundo terreno crece, el protagonista – conciente de su fin y aceptándolo – hace un último esfuerzo para tocar a la mujer amada y con ella la realidad que está perdiéndose para él. El hundimiento del protagonista es un viaje alegórico hacia abajo, con todas las connotaciones religiosas y literarias. Después de terminar el viaje, su realidad – la absurda – se desaparece con el protagonista. El cambio de enfoque y el uso del gerundio refuerzan el mensaje de que la vida sigue, sólo que sin él, y el giro “por supuesto” muestra que la reacción de la chica es normal, ya que él efectivamente no está presente.

Aunque este cuento cortazariano excede los límites de un microrrelato, tiene una pareja entre los *Cuentos de un minuto*, titulado “En dirección al salero”. En el microrrelato de Örkény el protagonista se contrae paso a paso y su esfuerzo de llegar a la sal se convierte en un viaje interminable. Frente a la obra de Cortázar, el microrrelato empieza con el planteamiento de la situación inicial completamente cotidiana: un almuerzo familiar con una chica alemana de intercambio escolar. La historia del protagonista de media edad y la atractiva forastera de 16 años podría ser tradicional y calculable, pero la dirección de la trama hace un giro insospechado con la aparición del motivo del salero que va asumiendo el papel principal. La irrupción de lo absurdo está motivado por los problemas ópticos del protagonista – que tiene un nombre propio completo (Károly Valkó) frente al protagonista anónimo de Cortázar – que se ve incapaz de estimar las distancias. Como por estirar el brazo no llega al salero, el “corpulento jefe de familia” trepa sobre la mesa y va caminando hacia el salero. No sólo se trata de que la familia está tan ocupada con la extranjera y las dificultades lingüísticas que nadie se da cuenta de la ocurrencia absurda, sino de que en este punto se divide la realidad exterior y la de Valkó.

Para el protagonista existe sólo una única meta (inasequible, por lo cual alegórica): llegar al salero, y un espacio único: los pastos blancos de la carpeta, mientras que para el mundo exterior todo sigue igual. En la realidad de Valkó hay una desproporción espacial: las distancias se han aumentado o Valkó se ha reducido. En este texto no hay técnica de péndulo:

la absurdidad domina completamente los acontecimientos, lo que enfatizan por su discordia los apuntes entre paréntesis que ofrecen información secundaria cotidiana y realista y los elementos reales fuera de su lugar, por ejemplo el coche, la nieve – motivada por la comparación que se hizo con la blancura del mantel –, la señal caminera y el trineo tirado por perros, todo eso sobre la mesa que se convirtió en un universo autónomo para él. La primera sorpresa del protagonista llega muy tarde, sólo con la aparición del trineo – elemento recurrente en la cuentística de Örkény –, como si un coche sobre la mesa fuera de lo más normal. De acuerdo con la importancia de la intertextualidad, una lectura juvenil del protagonista es lo que explica lo del trineo. El título de la obra referida, *El último viaje de Scott* proyecta el final del microrrelato: el viaje se hace cada vez más desesperado – también el tiempo se ensanchó en la realidad absurda del protagonista –, la realidad externa se desaparece (“Un silencio absoluto lo cubrió”), y sólo el salero – como último objetivo – queda iluminado por una llamita – imagen sumamente alegórica. La llama es el último elemento de la realidad exterior (es de una vela), pero el protagonista la identifica con la luz polar, de acuerdo con su realidad alternativa, basada ya en la lectura juvenil. Su metamorfosis se hace completa cuando apunta en su libreta las palabras “Dios salve al Rey” y “Viva Inglaterra”, sin embargo, su viaje heroico queda contrastado con la frustración de su viaje a Italia por su cobardía.

Recursos humorísticos

Como se ve de las obras citadas, lo absurdo resulta ser alegórico, lo gracioso un tanto trágico. El microrrelato es generalmente literatura de pensamiento y no de las emociones, y a la vez es una literatura humorística, aunque el humor tenga una intención emocional. La risa es la realización física de una reacción emocional que puede ser causada tanto por motivos emocionales (alegría, felicidad), como por motivos intelectuales (chiste, ironía). Los diferentes recursos del humor son un reto para la mente: la captación de un chiste o la solución de una paradoja no sólo nos hace reír por su contenido, sino nos llena de orgullo, de la alegría de saber resolver el desafío. Veamos algunos ejemplos de la utilización de estos recursos.

En el cuento de un minuto “Botella al mar” Örkény basa toda la obra en una paradoja: el texto es una carta – forma predilecta de los relatos de viaje – escrita por un naufrago que está nadando en el mar. El efecto grotesco de la situación del narrador-protagonista está reforzado por el lenguaje anticuado, la narración objetiva, carente de toda emoción, que enumera las circunstancias y antecedentes, y por la exactitud irreal de los datos (usa coordenadas geográficas). Lo absurdo culmina con la descripción de la natación – sin nombrarla – como una revelación innovativa. Es la misma técnica de describir detalladamente cosas completamente cotidianas y sobreentendidas que usa Cortázar en “Instrucciones para subir una escalera”. La lucha por sobrevivir aparece completamente sin peso, cuya alternativa es el buen consejo a sus compatriotas y el saludo a su familia – típico giro para cerrar una carta. El patriotismo exagerado y fervor del protagonista llega a ser irónico por contrastar con su apatía en cuanto a su situación mortalmente peligrosa. Como la forma del texto es epistolar y la persona del narrador coincide con la del protagonista, el texto no contiene ninguna información en cuanto a la posible salvación o muerte del protagonista, pero el título y el subtítulo sugieren la segunda variante.

La siguiente obra analizada, “Tenemos en dónde escoger”, parece al mecanismo del chiste. Su forma dialogada no sólo caracteriza los chistes sino también los dramas, género

predilecto de la literatura absurda. El diálogo acaece entre el viajero y la azafata, es decir, la obra parafrasea otra vez una situación cotidiana, la compra de un billete de avión. Lo absurdo consta en que los dos dejan de reaccionar ante las tragedias previstas, considerando las horas de salida y llegada, mientras que saben que ambos vuelos a elegir se aniquilarán. El texto, pese a ser humorístico, es sumamente alegórico. Primero, porque el viaje que el cliente emprenderá, va a la muerte, por lo que la última frase automática de la azafata que le desea un buen viaje se llena de significación – tanto irónica como alegórica. Segundo, por el título, que alude a que tenemos la posibilidad de escoger, pero según la obra la única elección que se nos da es elegir el trayecto que nos lleva al mismo destino inalterable – la muerte. Es decir, el texto muestra la preparación del viaje alegórico-irónico hacia la muerte y la ilusión de que “tenemos en dónde escoger”.

El último “microviaje” que trata el presente ensayo es el cuento de un minuto “¡Hasta nuestros más audaces sueños pueden realizarse!” El diálogo dosifica poco a poco las informaciones referidas al viaje que resulta cada vez más absurdo. Los dos viajeros viajan en coche, pero el automóvil está arrastrado por perros cojos y va con el freno de mano puesto, porque el conductor tiene miedo a la velocidad, a los perros, a las máquinas, etc. Aquí aparece un problema comunicativo entre los dialogantes, porque sólo uno de ellos es racional (Ilonka), mientras que el otro conversante (Feri, el chófer) tiene una actitud absurda, la cual es para él la única racionalidad, por lo que lo absurdo aparece como algo cotidiano y sobreentendido. El resultado es una conversación de dos puntos de vista inconciliables. (Es algo parecido al caso de los famas y los cronopios, sólo que en los microrrelatos de Cortázar tampoco los famas son racionales, porque son “superracionales”, es decir su figura es la normalidad y cotidianidad exagerada hasta lo ridículo y absurdo.) La reacción del mundo exterior a este modo de viaje insólito es – naturalmente – la conturbación, pero interpretado desde lo absurdo no es otra cosa que admiración y envidia. La última frase, que repite las palabras del título, es la conclusión basada en la realidad absurda. Tal transformación de un modo de viaje cotidiano (en coche) no sólo es racional y lógica para el representante de la realidad alternativa, sino se trata de mucho más: del coraje para realizar sus sueños. Así que tenemos otra obra humorística profundamente alegórica, lleno de nostalgia y sarcasmo a la vez.

Cuestiones estructurales: la clausura

En cuanto a las características genéricas peculiares del microrrelato surge la pregunta si siguen vigentes las categorías de la narrativa, como la estructura dramática de introducción, complicación, climax y resolución – estructura típica de todas las obras temporalmente organizadas según Barbara Herrnstein Smith (35). Como acentúa Pozuelo, el final es el punto más fuerte de la estructura de los relatos. No sólo por su efecto generalmente chocante, sino también porque el cuento – y el microrrelato – es una apertura hacia un mundo simbólico o trascendental. El relato es el modelo finito del mundo infinito, y justamente su finitud es lo que demuestra su irrealidad (*Ventanas de la ficción* 70-71). Con las palabras de Marco Kunz: “La literatura confiere al mundo los desenlaces de que carece” (102).

Estudiando las clausuras de las obras tratadas en el presente ensayo, se puede observar que aunque parezca que los apuntes no tienen una estructura elaborada, en “Cortísimo metraje” se nota una cronología y una enarcadura que va desde la presentación del protagonista y de las circunstancias (incipit) hasta un desenlace final que conlleva no sólo un choque final, sino también un cambio de enfoque que va del automovilista a la muchacha ladrona, así que la obra tiene una estructura bien cerrada con una clausura definida, pese a la

falta de estructuración visible alguna, ya que la obra entera es de un solo párrafo. En “Instrucciones para subir una escalera” la mención del descenso es la clausura de la obra que da una ruptura brusca por ser un movimiento de dirección contraria, pero, al mismo tiempo, despierta la sensación de una continuación posible. En “La caricia más profunda” la última frase “Y ella, por supuesto, seguía esperando” rompe bruscamente el curso del texto: el hundimiento del protagonista se completa y el narrador cambia el enfoque de él a ella, mostrando que de las dos realidades quedó una única, en la que él ya no figura. En su obra pareja, “En dirección al salero” las dos realidades – el viaje absurdo pero heroico y el viaje real frustrado – se contraponen por una última vez en el cierre. Y aunque esta clausura deja pendiente los acontecimientos, no deja ningún lugar a la esperanza. En “Botella al mar”, aunque el viaje desesperado del protagonista no está concluso, la obra misma tiene una clausura perfecta con el giro de despedida epistolar. En los textos dialogados la última frase tiene una importancia especial y debe de ser chocante por el mecanismo del chiste. En el caso de “Tenemos en dónde escoger” la obra está pluralmente cerrada: la última frase de despedida de la azafata termina la conversación, es decir el cuerpo del texto, y, además, la imagen de la muerte definitiva refuerza el efecto del carácter cerrado. En “¡Hasta nuestros más audaces sueños pueden realizarse!” la clausura se genera repitiendo las palabras del título, por lo que el texto regresa a su inicio, ofreciendo una interpretación de sí mismo desde una lógica absurda.

Pero las clausuras más interesantes son quizás los cierres de los textos informativos, no narrativos como “Viajes” y “Todo lo que hay que saber”. Como se trata de textos completos, tienen cierta amplitud espacial y están cerrados por un punto final – u otro signo de puntuación. En “Todo lo que hay que saber” este signo es de admiración, hecho que tiene consecuencias múltiples. La última frase se aísla visualmente del resto del texto: forma un nuevo párrafo y es la única oración exclamatoria – además, en la versión castellana se separa aún más, porque los dos signos de admiración la encuadran. En cuanto a su contenido, la prohibición se destaca del texto, porque tiene mucho más fuerza y vigor que el resto de las reglas. Encima, es fácilmente entendible como alegórica: el viaje puede interpretarse como la vida que va en línea recta desde el nacimiento hasta la muerte, es decir, no se puede hacer rodeos ni puede ser interrumpida. En fin, podemos ver que la obra sí que tiene una clausura marcada, pese a su carácter no narrativa. En cambio en “Viajes” se puede ver un cierre que no es una clausura: si bien la última frase se divide visualmente del texto, es porque los párrafos se separan temáticamente, según si tratan las costumbres de los farnas, cronopios o esperanzas. Únicamente la oración negativa despierta una leve sensación de cambio, igual que en “Los exploradores”, donde tampoco hay ni choque final, ni una clausura significativa, a pesar de que es una obra narrativa. Su absurdidad se halla precisamente en que cuenta una historia que no lleva a ninguna parte. En estos casos se puede ver una forma especial de la clausura, llamada anti-clausura.

Conclusiones

Se puede constatar que, a pesar de la forma peculiar del microrrelato, los tópicos del relato de viaje están presentes – y son reconocibles – en los minicuentos. Sin embargo, la presencia de los elementos narrativos no es necesaria: hay obras poco o no narrativas que demuestran que la diferencia básica entre el cuento y el microrrelato no se agota en el tamaño. La flexibilidad increíble del género hace que el microrrelato pueda acoger cualquier tema en cualquier forma, sin que el resultado – que siempre es absurdo – sea forzado. Lo que parece

una excepción (o literatura experimental) en el caso de otros géneros, es la norma en el microrrelato. Por eso se puede decir que el microrrelato es un género autónomo que – a pesar de su brevedad – es muy complejo: una única frase puede invitar a los lectores a viajes alegóricos, mientras que la condensación absurda abre el camino hacia unas reflexiones sobre la literatura y el arte, inusitadas en los relatos de viajes. Sin embargo, su mayor atractivo reposa en el hecho de que lo hace de manera desenfadada, como un guiño al lector, de forma irónica y humorística. El microrrelato sabe trascender sus límites y ofrecer interpretaciones alegóricas sin perder su sentido de humor y su capacidad al sarcasmo y a la autoironía; lo hace casi invisiblemente, simplemente dando que reír a los lectores.

FUENTES:

- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Gredos.
- BOGOOK, Kim (2008): *Az egyperces novellák idegen nyelvre történő fordításával kapcsolatos problémák és egy alternatív fordítási módszerről* (doktori disszertáció). [Los problemas de la traducción de los cuentos de un minuto y un método de traducción alternativo, tesis doctoral] Budapest. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/kimbogook/diss.pdf>, 12 de septiembre de 2012
- CORTÁZAR, Julio (2004): *Historias de cronopios y de famas*. Madrid, Suma de Letras.
- (2010): *Vuelta al día en ochenta mundos*. México, D.F., RM; Barcelona, RM Verlag.
- DANTO, Arthur C. (1997): “Művészet a művészet vége után.” [El arte después del fin del arte] Bacsó Béla (red.): *Kép-fenomén-valóság*. [Imagen-fenómeno-realidad] Budapest, Kijárat.
- ECO, Umberto (2006): *A nyitott mű*. [La obra abierta]. Budapest, Európa.
- ESSLIN, Martin (1961): *The Theatre of the Absurd*. Garden City, New York, Doubleday.
- FORNEAS Fernández, María Celia: “¿Periodismo o literatura de viaje?” *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 10/2004, 221-240.
- GONZÁLEZ TOLOSA, David, Del Monte, Juan Antonio y Calderón, Tiziana: “El análisis de lo absurdo: pensar en la realidad.” <http://claustrodepalabras.blogspot.com/2007/12/el-analisis-de-lo-absurdo-pensar-en-la.html>, 12 de septiembre de 2012
- JAUSS, Hans Robert (1999): *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*. [Teoría de la recepción – experiencia estética – hermenéutica literaria]. Budapest, Osiris.
- ORTEGA ROMÁN, Juan José. “La descripción en el relato de viajes: los tópicos.” *Revista de Filología Románica*, 2006, anejo IV, 207-232.
- ÖRKÉNY, István (2006): *Cuentos de un minuto*. Montcada i Reixac, Thule Ediciones.
- POZUELO YVANCOS, José María (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- (2004): *Ventanas de la ficción – Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Ediciones Península.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2011): “Estructuras narrativas del microrrelato hispánico contemporáneo.” *Espejos y prismas. Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispaniamérica*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.

SMITH, Barbara Herrnstein (1968): *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago, The University of Chicago Press.

SORIANO NIETO, Nieves: “Escrito de viajes y creación de la alteridad.” *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 4/2007.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/conceptosfilosoficos.html>, 12 de septiembre de 2012

© Zsuzsanna Dobák-Szalai



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C